

Miradas Ausentes

sobre la exposición de fotografías de Juan Ángel Urruzola en el Centro Cultural de España en Montevideo.

Gabriel Peluffo Linari

1. Memoria social e íconos de ausencia.

Los fragmentos dispersos de historias de vida y los vacíos dejados por las desapariciones forzadas en nuestra memoria/amnesia colectivas¹, han propiciado una reacción arqueológico/crítica contra el olvido, tanto en el ámbito de las organizaciones sociales, de las ciencias humanas, como en el de los artistas. Entre estos últimos, Juan Ángel Urruzola lleva tiempo trabajando con la imagen fotográfica y los medios audiovisuales en torno al tema, haciendo que el acto político de cavar en el tiempo se trastoque en un presente fijo, inquisidor, en una persistencia obsesiva de la pregunta y la mirada.

Susan Sontag decía que "todas las fotografías son *memento mori* (ya que) fotografiar es participar de la mortalidad (y de la) mutabilidad (.....), es registrar la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, de modo que el lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas".²

Tal condición intrínseca a la imagen fotográfica se potencia cuando ésta, además, toma como tema la muerte y desaparición violentas seguidas por una situación de anamnesis social.

La ilusoria detención del tiempo que parece proponer aquella imagen no se reduce únicamente a una pulsión nostálgica, por el contrario, propicia la acción excavadora de la mirada y posibilita una *distancia*³ de reflexión. Urruzola problematiza esa distancia al efectuar dos operaciones simultáneas: 1) introduciendo la fotografía dentro de la fotografía; 2) anteponiendo su propio brazo extendido como fugante del espacio, lo cual establece la medida convencional de aquella lejanía, pero también su vínculo con el tiempo activo del presente. Al incorporar una fotografía dentro de otra (un retrato dentro de un panorama recortado de la ciudad) cierto fragmento del pasado se inmiscuye en el presente como una marca inquietante que lo impregna, ahondando el sentido histórico del paisaje. Por otra parte, desde

el momento que el propio artista se involucra en el primer plano de la representación, es él quien reinstala al desaparecido en el mundo, forzando simbólicamente los límites entre la realidad y la ficción. En este acto demiúrgico que se vale de recursos aparentemente obvios, subyace la nostalgia poética humanista de la modernidad al servicio de la denuncia política. Esto viene a recordarnos que la fotografía es tanto un ritual contra el olvido, como un instrumento de poder. Su convocatoria fantasmática “es tanto una gramática como una ética de la visión”.⁴

A diferencia de lo que ocurre generalmente en el género fotográfico documental alusivo a los “desastres de la guerra”, las obras de Urruzola no exponen el horror de los cuerpos, operan con el presupuesto de lo siniestro oculto en el lugar del rostro del desaparecido. En otro sentido, esos rostros resignifican la habitual tipología fotográfica propia del control burocrático estatal sobre las personas, asunto que fue llevado a su más mezquina utilización pública en la prensa de la dictadura militar. Pero, precisamente, a diferencia de esas imágenes policiales disecadas, convertidas en una taxonomía opaca de identificaciones anónimas, los rostros convocados por Urruzola se invisten de un aura ⁵ individual humanizada, recuperan su “yo”, restauran la familiaridad de su presencia en la melancolía del devenir urbano.

2. Historias rotas y memorias cruzadas.

La historia de la modernidad acarrea el estigma de ser representada, repetidamente, como la discontinuidad de una tragedia inscripta en un proceso continuo de conquista, colonialismo e imperialismo. El binomio “tierra y sangre” no ha sido solamente parte de cierto discurso racista (y ultranacionalista) que en el siglo veinte consagró la comunión de raza, lenguaje y territorio, sino que ha sido, sobre todo, la consigna de un militarismo arcaico -siempre vigente- que se impone sobre múltiples geografías vaciando tradiciones culturales y sepultando cuerpos.

Esto constituye, en buena medida, el oscuro motivo de migraciones, diásporas, asentamientos provisorios o clandestinos, que sigue hoy día dando lugar a desplazamientos humanos de todo tipo. Los exilios políticos y las desapariciones forzadas fueron y son constantes en estos flujos y peripecias transfamiliares, dislocando las historias de vida individuales y dibujando nuevas micro-cartografías sociales y culturales.

La guerra civil iniciada en España en 1936 y las dictaduras desencadenadas en el Cono Sur de América desde 1973, dinamizaron las migraciones mutuas hispano-rioplatenses bajo la mácula del exilio político. El propio Urruzola es hijo de estos flujos que, aún siendo resultado del horror, con el tiempo, han sedimentado el tejido afectivo y cultural entre nuestros pueblos.

De ahí que en su obra fotográfica, aún cuando los retratos sostenidos por su mano -correspondientes a uruguayos o, como en esta última versión, a republicanos desaparecidos en la guerra de España- tienen un significado ético universal, son al mismo tiempo portadores de cercanías, a veces con un particularismo infinitesimal, tal como sucede en este caso, en el que atañen a la propia memoria autobiográfica del artista: primero el exilio de sus antepasados españoles, y después el exilio propio y de su familia, bajo la dictadura uruguaya.

Esos rostros son el signo de una tragedia compartida, pero sólo el signo, ya que su significado es metonímico: un rostro significa todos los rostros. A pesar de este recurso alegórico que se cierra en cada una de las fotografías, la obra en su conjunto necesita abrirse como serie, como secuencia de rostros diferentes dentro de una misma matriz formal, a efectos de presentar la desaparición forzada como un cuerpo victimal denso, como un alud de memorias individuales suspendidas, abandonadas al silencio de una imposible respuesta. Esa diversidad dentro de la serie (diversidad de rostros y de paisajes) que no se postula como inventario exhaustivo de personas sino que conserva su clave metonímica intacta, es un indicador de la narrativa secuencial que pone en práctica Urruzola, cuya poética está por encima de cualquier intento de “descifrar historias”. Iain Chambers, decía que la analogía entre fotografía e historiografía -dos formas fuertes de la representación desde el siglo XIX- alude a un corpus de la temporalidad y de la memoria modernas, cuyas imágenes transcurren separadas por inquietantes vacíos de sentido. Esos vacíos son los espacios correspondientes a nuestra imposibilidad de mostrar “cómo fueron las cosas en realidad”, imposibilidad que nos exige suturar con dispositivos metafóricos las fracturas de la historia ⁶.

3. Retorno de lo reprimido y ritual urbano.

La aspiración mural que plantean las imágenes de Urruzola, está sustentada por una vocación comunicativa que se complementa con necesidades intrínsecas a su matriz formal, dado que así como cada retrato se incorpora dentro de un fragmento fotográfico de ciudad, tal unidad iconográfica pide a su vez ser incorporada a un contexto de ciudad real, que constituiría sin embargo, paradójicamente, su contexto semiótico final, metafísico, algo así como el "más allá" de esa "realidad" fotográfica.

Tanto la lógica formal como la lógica comunicativa de la obra de Urruzola -coherentes con su dimensión silenciosa e íntima, pero también con la posibilidad de su dimensión irruptiva en el espacio urbano- plantean una fuerte vecindad con la imagen publicitaria, de la cual, en última instancia, no las separan cuestiones de índole representacional, sino, en todo caso, cuestiones de índole ideológica y moral que atañen a la naturaleza política del lenguaje. De ahí la pertinencia de las palabras de Susan Sontag: “Las

fotografías pueden agudizar el deseo del modo más directo y utilitario, porque el deseo no tiene historia, o por lo menos se lo experimenta en cada instancia como pura presencia e inmediatez. Es suscitado por arquetipos, y en ese sentido es abstracto. Pero los sentimientos morales arraigan en la historia, en personajes concretos, en acontecimientos específicos. De modo que son normas casi opuestas las que rigen el uso de fotografías para despertar el deseo y las que rigen el uso de fotografías para despertar la conciencia moral. Estas últimas están siempre ligadas a determinada situación histórica.”⁷

Incorporar esta compleja problemática ideológica y visual a la fachada arquitectónica del Centro Cultural de España en Montevideo, sin abandonar lo estructural de la matriz formal que caracteriza la serie, constituye un estricto problema de diseño, es decir, un problema en el que la compatibilización racional de los lenguajes ha de permitir potenciar el sentido poético y político de la fotografía a escala de la ciudad. En esto parece consistir la estrategia minimalista que aplica Urruzola al reducir la secuencia alegórica a un número muy limitado de “casos” y a una disposición simétrica que refuerza el poder de seducción visual en el nivel de la planta baja y primer piso, liberando las mutaciones del cielo a un juego de representaciones y reflejos sobre la vidriera de las plantas altas.

Entretanto, el pequeño retrato, que en la obra de dimensiones reducidas asume el status de “reliquia” dentro del paisaje, al ampliarse a escala arquitectónica hace estallar el marco de contención barroco que lo mantenía cautivo en los límites del lenguaje, en las fronteras de la historia íntima, y se convierte en espectáculo, invocando el retorno de lo reprimido social mediante el desafío a los propios abismos ontológicos de la desaparición.

1. Entre la abundante bibliografía sobre este tema cabe destacar: Carina Perelli-Juan Rial "Mitos y Memorias políticas". Banda Oriental. Montevideo 1986; Adriana Bergero - Fernando Reati (compl.) "Memoria colectiva y políticas de olvido". Ediciones Viterbo. Argentina. 1997.
2. Susan Sontag. "Sobre la fotografía" Edit. Sudamericana. Buenos Aires 1980. p25
3. Esta distancia crítica había sido ya percibida por la antropología y la iconología desde fines del siglo XIX (basta pensar en Boas o en Warburg, y luego en Levy Straus) estando implicada en el "aura" de la imagen sobre la que discurre Walter Benjamin. Hoy día es un tema de debate en los estudios culturales anglonorteamericanos como parte del discurso epistemológico (Said, Foster, Spivak, Clifford, etc..). El montaje de cada imagen en distintos espacios de musealización, así como su dispersión en gigantografías urbanas, son también factores que reproducen esa distancia de reflexión mediante el redescubrimiento reiterado del icono en diversas escalas y lugares.
4. Susan Sontag. Op.cit. p 13
5. "¿Qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía por cerca que esta pueda estar.." Walter Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía" En "Discursos Interrumpidos I" Edit. Taurus. Madrid 1988. p 63.
6. Iain Chambers. "Migración, cultura, identidad". Amorrortu editores. 1995. Buenos Aires. p.58.
7. Susang Sontag. Op. cit. p 27.